

Ruiz García, Claudia. (2020). “Reseña de Vigarello, Georges. (2017). *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd’hui*. París: Éditions du Seuil, 216 pp.”. *Anuario de Letras Modernas*, 22, 109-112.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2019.22.1148>

Reseña de VIGARELLO, Georges. (2017). *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd’hui*. París: Éditions du Seuil, 216 pp.

Claudia RUIZ GARCÍA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Este texto se suma a otros títulos de la producción de este filósofo que ha consagrado una buena parte de su investigación al estudio del cuerpo desde diferentes ópticas. Entre sus principales preocupaciones destacan varios análisis dedicados a la interacción del cuerpo con normativas sociales y prácticas para embellecerlo y conservarlo, ya sea por medio de técnicas de sanación, de higiene o de ejercicio corporal. Su foco de interés descansa en las diferentes representaciones del cuerpo y de las emociones a lo largo de la historia occidental. Es por esto que en este bello libro, publicado por la prestigiosa editorial Seuil, el autor hace un análisis riguroso de la evolución de una de las prendas más importantes de la indumentaria de la mujer desde la Edad Media hasta el día de hoy: el vestido. El texto se acompaña de pinturas, grabados y fotografías que ilustran las diferentes transformaciones que ha sufrido éste a lo largo de los siglos. Para Vigarello, es indispensable el estudio del contexto social y cultural de cada periodo histórico para entender sus diferentes modificaciones.

La razón por la cual la historia del vestido reviste una importancia capital radica en el acompañamiento que esta prenda hace al lado de una serie de cambios sensibles del papel de la mujer en la conquista por un lugar en el espacio social. Se revisan las líneas geométricas y los criterios que acompañan al diseño de los vestidos, así como las texturas de las telas, su carácter ornamental y funcional, al igual que los mecanismos para acentuar, disimular o esconder las formas corporales —es decir, el busto, las caderas y las piernas principalmente—. Se insiste en particularizar los vestidos de las clases privilegiadas, aunque en algunos pasajes del libro se compara y amplía la argumentación con el tipo de ropa, las necesidades y el contexto de las mujeres de medios rurales desfavorecidos económicamente.

La trayectoria del análisis va de la imagen de la mujer “ornato” a la de “figura activa” en la sociedad. En este recorrido se observa, gracias a las ilustraciones de cada apartado del texto, cómo la confección de un vestido no sólo está determinada por los cambios inherentes a la moda, sino más bien por el estatus que la mujer va adquiriendo

en su proceso de emancipación. La trayectoria de esta evolución va desde el siglo XIII, cuando se impone poco a poco el uso de trajes cortos para el sexo masculino, y largos para el sexo femenino, lo cual se justificaría por el simple hecho de que el hombre está confrontado permanentemente al trabajo y necesita tener las piernas en libertad, mientras que la mujer no existe más que como objeto decorativo. Es revelador que para Vigarello el vestido en Occidente desde la era cristiana esté definido por una estructura más o menos estable: de la cintura para arriba ajustado, lo que más tarde se acentuará con el empleo de corsés, cordones y fajas; y de la cintura hacia abajo mucho más amplio, ya sea con cola o sin ella, sugiriendo fragilidad y pudor, pero ante todo inmovilidad.

Una etapa importante en la historia del vestido es el momento de la supremacía de la geometría en la historia de la modernidad. La cultura, por ejemplo del Renacimiento, sueña con una estructura matemática de la belleza. Al mismo tiempo, la técnica impregna todo y transforma el imaginario del siglo, de tal manera que la nueva geometría indumentaria se nutre de ésta. Se impone la forma cónica del busto, pero también se perfecciona la confección del vestido a base de materiales como madera, juncos, dientes de ballena, marfil, nácar, acero, latón y plata, que da como resultado el conocido verdugado. Éste consistía en partes tías para el tronco y de la cintura para abajo se abría en forma cónica con armazones todavía más rígidos, impidiendo cualquier movimiento a quien lo usaba, con mangas muy largas y una cintura muy marcada. Se incluyen episodios de memorias históricas muy interesantes, como la de Paul Lacroix, que cuenta que el rey Enrique IV se escondió bajo el verdugado de Margarita de Valois para librarse de los asesinos de la célebre masacre de la noche de San Bartolomé.

Comienza una historia difícil para las mujeres, que tendrán que llevar vestidos que las aprisionen y que deformen su esqueleto, a causa de las basquiñas, verdugados, corsés, crinolinas y el vestido de tubo, sometiendo su cuerpo a una concepción estática y geométrica de la belleza. El texto recoge los comentarios de humanistas, como Montaigne o de médicos del momento que denuncian los criterios estilísticos de los vestidos que sólo deforman la anatomía corporal de quienes los llevan. Ambroise Paré, considerado como el padre de la cirugía moderna, es una de estas voces que se indigna contra la moda coercitiva de su tiempo. Así lo señala en su texto *Animaux, monstres et prodiges*:

J'ai souvenance avoir ouvert le corps mort d'une dame de notre cour, qui pour vouloir montrer avoir le corps beau et grêle se faisait serrer de sorte que je trouvai les fausses cotes chevauchant les unes par-dessus les autres qui faisait que son estomac, étant pressé ne pouvait s'étendre pour contenir la viande, et après avoir mangé et bu, était contrainte de le rejeter, et le corps n'étant nourri devient maigre ; n'ayant presque le cuir sur les os qui fut cause de sa mort

Véase cómo desde el siglo XVI se apuntala uno de los rasgos coercitivos de la moda que va a producir trastornos alimenticios tan estudiados hoy en día (por diferentes disciplinas) como la anorexia y la bulimia. Dos siglos más tarde Rousseau, tanto en su

obra novelesca, (*La Nouvelle Héloïse*) como en sus tratados pedagógicos (*L'Émile*), irá en la misma dirección que Ambroise Paré.

Otro momento clave de la historia del vestido podría ser la Contrarreforma, que tiene repercusiones directas sobre el arte de la indumentaria. Durante este periodo se eligen colores muy sombríos (se imponen los tonos grisáceos o negros) para los vestidos, además de que el diseño se vuelve más austero, menos abombado y más rígido y la textura de las telas será más áspera. Por el contrario, el Siglo de las Luces dará lugar a otro tipo de vestidos más flexibles y la materia de la prenda también se reinventa. Se generaliza el uso de las muselinas, gasas, linos, percales o tafetanes y se normaliza el empleo del “*négligé*”, que invade una buena parte del imaginario erótico, muy presente en la literatura libertina.

Sin embargo, el cambio más drástico en la evolución del vestido se observará en la Revolución francesa. Se trata de una de las etapas más intensas de la historia de la emancipación femenina. Esta revolución conlleva una modificación radical de la imagen de la mujer. « Pour la première fois depuis des siècles, les femmes suppriment les paniers, les corps piqués, les tournures. Elles s’habillent sans artifice et sans modifier les formes naturelles du corps ». El discurso de las primeras revolucionarias (Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, quien se viste de amazona, con pistolas en la cintura) va en ese sentido, reivindicando el derecho a la movilidad del cuerpo y la liberación de los rasgos paralizantes de la moda. Un ejemplo claro de esta libertad se observa en el famoso lienzo de Jacques Louis-David, de Madame de Récamier, que la muestra con un vestido-túnica que asemeja a un velo blanco que sólo envuelve su cuerpo sin aprisionarlo, para que pueda dar más soltura a sus movimientos.

No obstante, muy rápidamente se escucharán voces masculinas contra estas actitudes libertarias (todo el periodo de las diferentes tentativas de la restauración de la monarquía francesa) que se oponen a estas prácticas y exigen el mantenimiento de los roles diferenciados entre el hombre y la mujer, a tal grado que el pantalón es incluso objeto de una prohibición jurídica pronunciada por la ley del 7 de noviembre de 1800, según la cual cualquier mujer que quisiera vestirse de hombre tendría que presentarse ante la prefectura de policía para obtener su autorización. Por ello, es muy revelador el caso de George Sand, quien infringe esta ley al utilizar el pantalón, con un saco de talle largo que asemejaba al de un vestido corto y cubría ante todo sus caderas. El libro incluye algunos grabados del célebre ilustrador Paul Gavarni, con comentarios a pie de página de Jules Sthal, quien cuestiona la autonomía que la mujer pretende alcanzar con el uso de esta prenda y llega a afirmar que las mujeres “n’ont jamais rien eu pour elles que le baptême”. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que el uso del pantalón entre el sexo femenino se vuelva totalmente natural. Una figura pionera de este fenómeno es la americana Amelia Bloomer, quien propuso a mediados del siglo XIX el uso de un pantalón (conocido como *bloomer*), con un talle muy largo, para que la mujer pudiera acceder al ejercicio de una serie de oficios exclusivos del sexo masculino.

Así, poco a poco, a medida que el largo del vestido se acorta, el pantalón se democratiza. Para el poeta Louis Aragon este cambio es motivo de enorme alegría y lo

externa diciendo: “J’avais à peine dix-sept ans aux premiers jours de 1915, quand il fut pour la première fois, dans la rue permis aux hommes de regarder les pieds des dames jusqu’à la cheville, et j’en rougissais violemment”. Hoy en día se hubiera satanizado este comentario en las redes sociales. La mujer después de la Primera Guerra Mundial debe integrarse a la reconstrucción de un continente devastado y en ruinas.

La forme se diffuse aux milieux populaires, avec les années de guerre: le tailleur se généralise dans les confections destinées aux consommateurs plus modestes. Pour la première fois, le vêtement féminin s’attache aux ’actions’ du corps [Poiret, Chanel], exigence d’autant plus forte qu’il ajoute un autre déplacement, discret, mais révélateur, celui du chapeau fondé sur le refus de toute lourdeur.

Incluso los accesorios no pueden, ni deben ser pesados o abrumadores. El tipo de mujer que conciben los diferentes diseñadores es el de una persona que evita la ociosidad, se confronta, por el contrario, al trabajo, a las actividades recreativas del tiempo libre y al deporte. No en vano Vigarello menciona a Jean Giraudoux, quien en 1928 decía que la moda debía ofrecer a la mujer vestidos que le permitieran saltar, correr y nadar. Además, como ya se dijo anteriormente, los progresos de la técnica propician una revolución textil (como ha sido el uso del nylon en la confección de la ropa) y el cine se ocupa de proyectar la imagen de mujeres que rompen con esquemas fijos de ella, como es el caso de Audrey Hepburn en la cinta *Sabrina*, vestida de pantalón, zapatillas planas y cabello muy corto, que le dan un aire andrógino. El pantalón adquiere tal fuerza que en 1965 la producción de esta prenda rebasa la del vestido. Los datos son elocuentes: una encuesta realizada en 2016 en Francia reveló que una mayoría de mujeres (72%) se vestía con pantalón todos los días, otra mayoría (67%) que lo escogía para una primera cita, y un 81% que pensaba que era la mejor opción para una fiesta de noche.

A lo largo de este recorrido, resulta interesante observar todo el entramado que existe en la confección de un vestido. Esta historia cultural, que no quiere ser una simple historia de la moda, va descubriendo con lujo de detalles y referencias de múltiples órdenes, todos los elementos de esta compleja estructura.